

PINACOTECA

Barão de Santo Ângelo

Catálogo Geral | 1910–2014

VOLUME II



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor e Pró-Reitor
de Coordenação Acadêmica
Rui Vicente Oppermann

Pró-Reitora de Extensão
Sandra de Fátima Batista de Deus

Vice-Pró-Reitora de Extensão
Claudia Porcellis Aristimunha

Diretora do Departamento
de Difusão Cultural
Claudia Boettcher

Diretora do Instituto de Artes
Lúcia Becker Carpena

Vice-Diretor do Instituto de Artes
Raimundo José Barros Cruz

COMISSÃO ORGANIZADORA
DOS 80 ANOS UFRGS

Carlos Alexandre Netto
Celso Giannetti Loureiro Chaves
Claudia Boettcher
Enoi Dagô Liedke
José Carlos Ferraz Hennemann
Márcia Barcelos
Ricardo Schneiders da Silva
Rui Vicente Oppermann
Sandra de Fátima Batista de Deus
Temístocles Américo Corrêa Cezar

EDITORIA DA UFRGS

Diretor
Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial
Carlos Pérez Bergmann
Claudia Lima Marques
Jane Fraga Tutikian
José Vicente Tavares dos Santos
Marcelo Antonio Conterato
Maria Helena Weber
Maria Stephanou
Regina Zilberman
Temístocles Cezar
Valquiria Linck Bassani
Alex Niche Teixeira, presidente



Realização



PINACOTECA

Barão de Santo Ângelo

Catálogo Geral | 1910–2014

VOLUME II

ORGANIZAÇÃO

Paulo Gomes

TEXTOS

Ana Carvalho

Blanca Brites

Eduardo Veras

Paula Ramos

Paulo Gomes

Paulo Silveira


UFRGS
EDITORA


UFRGS

ANOS
1934|2014

© dos autores
1ª edição: 2015

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Os textos e as imagens são liberados para trabalhos escolares;
outros usos, mediante autorização, conforme a Lei de Direitos Autorais
LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.

Crédito obrigatório: Acervo Artístico IA–UFRGS.

P65 Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014 / Organização Paulo Gomes; textos Ana Carvalho, Blanca Brites, Eduardo Veras, Paula Ramos, Paulo Gomes [e] Paulo Silveira. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
2 v. (688 p.): il.; 21 × 28 cm

Apresentação de Carlos Alexandre Neto – Reitor da UFRGS, Claudia Alfaro Boettcher – Diretora do Departamento de Difusão Cultural –PROEXT/UFRGS e Lúcia Becker Carpena – Diretora do Instituto de Artes da UFRGS.

Inclui figuras.

Inclui referências, fontes primárias e acervos consultados.

1. Artes. 2. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes – UFRGS – Catálogo Geral – Acervo. 3. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Coleção Didática. 4. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Inventário – Acervo. 5. Ensaio – Compreensão – Acervo – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. 6. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Tradição – Modernidade – 1940/1950. 7. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Sintonia – Tempo. 8. Arte Contemporânea – Produção – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – 1980/1990. 9. Pinacoteca – Instituto de Artes – Identidade – Século XXI. I. Gomes, Paulo. II. Carvalho, Ana. III. Brites, Blanca. IV. Veras, Eduardo. V. Ramos, Paula. VI. Silveira, Paulo.

CDU 7(816.5) (UFRGS)

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0268-2 (Obra completa)
ISBN 978-85-386-0270-5 (Volume II)

PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO
Rua Senhor dos Passos, 248
Centro Histórico | Porto Alegre/RS | 90020–180
www.ufrgs.br/acervoartes
acervoartes@ufrgs.br

ENSAIO DE COMPREENSÃO DE UM ACERVO

PAULO GOMES

Ninguém esta a salvo do esquecimento.
Harald Weinrich

Certamente que o esquecimento não está dentro das inúmeras funções que associamos à ideia de museu. Ao contrário: cremos que os museus são instâncias de preservação da memória artística e cultural de um povo, em um dado local e em um determinado tempo. Mas a simples observação das reservas técnicas das instituições revela que há muito mais coisas esquecidas do que lembradas nesses lugares. Colocamos nelas as coisas, acreditando que ali estarão preservadas do esquecimento. Ilusão, vã ilusão. Num mundo superprodutivo, e cada vez mais saturado de informações, muitas coisas fatalmente serão esquecidas. A estratégia de guardar coisas em algum lugar é baseada na expectativa de que, em algum tempo remoto, alguém as achará e as trará à tona, reintroduzindo-as no circuito de referências e, conseqüentemente, de reavaliação. As exposições, os catálogos, as biografias e os ensaios, ou seja, todo o trabalho desenvolvido nas instituições museais e de ensino, são resultado da ignorância de estarmos frente a uma obra ou artista sobre os quais pouco, ou nada, sabemos. É esse afã de tirar do esquecimento coisas e pessoas que consideramos dignas de serem vistas e conhecidas que nos move, estudiosos e pesquisadores.

Algumas questões práticas da coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo foram resolvidas com a edição do seu catálogo, tais como a consolidação do inventário e a definição do número exato de obras até o momento de seu fechamento. Outras ainda aguardam respostas, como a origem de parte considerável das peças, a certificação de autoria, a análise do estado de conservação¹, a recuperação de muitas peças² e, principalmente, a necessidade de estudos sistemáticos, acompanhados de exposições e publicações para divulgação do acervo.

Este ensaio é uma tentativa de compreensão da coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em relação à arte brasileira, num recorte temporal compreendido entre o final do século XIX (origem das peças mais antigas da coleção) e o início da década de 1940, tendo como eixo duas instâncias de le-

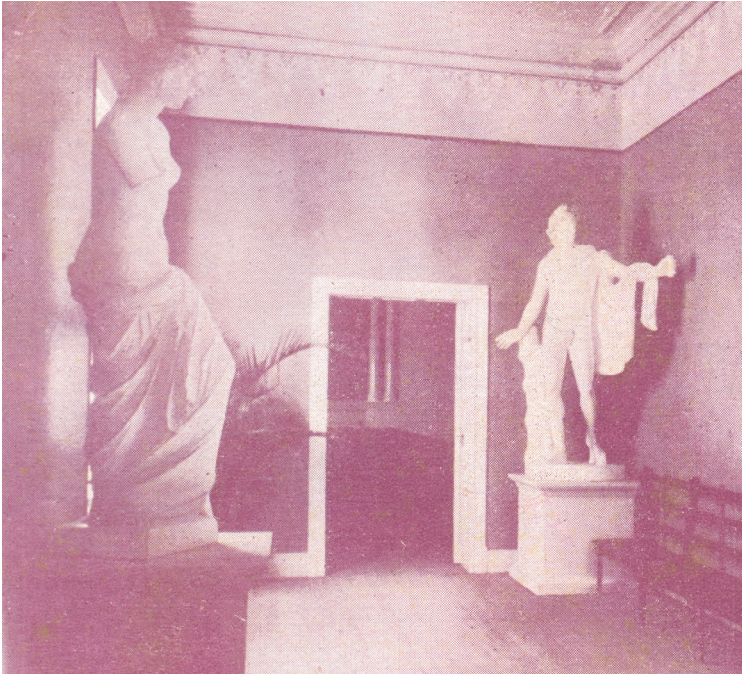


Sala de aula na primeira sede do Instituto de Belas Artes, 1915 | AHIA

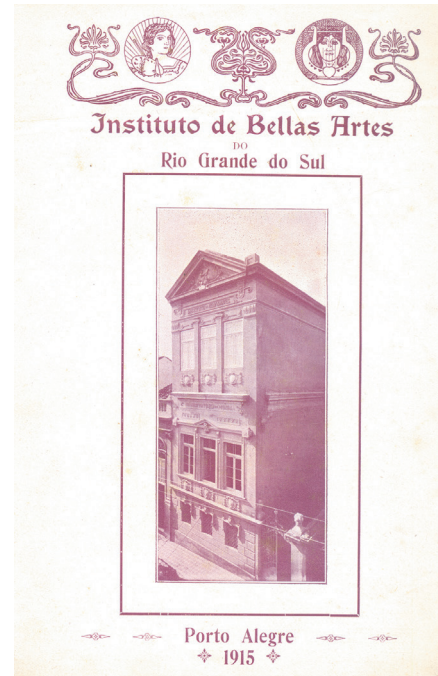
gitação, a saber, a literatura sobre a produção do período e as premiações nos salões de arte locais. Isto é, buscamos entender como as obras da coleção refletem e discutem os paradigmas da arte brasileira da época e, ainda, como elas repercutem uma perspectiva ideológica da comunidade produtora de arte do Instituto de Artes e de seus públicos.

AS PUBLICAÇÕES

Inicialmente, este texto é um exercício de atualização da coleção, à luz da história da arte brasileira, procurando situar as obras e seus autores face às narrativas históricas e críticas consolidadas sobre o período do nosso recorte temporal. Para a concretização deste ensaio, elaboramos um roteiro histórico bibliográfico da arte brasileira, listando aqueles artistas que são citados, e/ou analisados, nos referidos textos e que têm obras na PBSA.³ O roteiro bibliográfico inicia-se pelos trabalhos fundadores de Félix Ferreira (*Belas artes*, 1885) e de Gonzaga Duque (*A arte brasileira*, 1888). Na sequência, vêm as obras publicadas no período de consolidação da coleção (décadas de 1910 a 1940), como as de Angyone Costa (*A inquietação das abelhas*, 1927), Francisco Acquarone (*Mestres da pintura no Brasil*, sem data) e José Maria dos Reis Jr. (*História da pintura no Brasil*, 1944). O terceiro segmento temporal das publicações inicia-se com obras de referência como as de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel (*Arte no Brasil*, 1979) e Walter Zanini (*História geral da arte no Brasil*, 1983). Depois, listamos obras publicadas em períodos recentes, como as de Quirino Campofiorito (*História da pintura brasileira no século XIX*, 1983), José Roberto



As moulages da Vênus de Milo e do Apolo de Belvedere, na recepção do IBA, 1915 | AHIA



Material de divulgação do IBA, 1915 | AHIA

Teixeira Leite, Tadeu Chiarelli e Annateresa Fabris (*Bienal Brasil século XX*, 1994), Luciano Migliaccio (*Mostra do redescobrimento*, 2000) e Ruth Sprung Tarasantchi (*Pintores paisagistas de São Paulo*, 2002).⁴ Especificamente sobre a arte produzida no Rio Grande do Sul, a literatura no período em questão – final do século XIX e primeiras décadas do século XX – é reduzidíssima. As referências praticamente estão restritas a um único autor, Angelo Guido, que produziu alguns textos para obras coletivas e artigos em revistas.⁵

A lista foi elaborada considerando a perspectiva usada por seus autores: narrativas históricas, narrativas crítico-biográficas, ensaios analíticos sobre períodos estilísticos e ensaios temáticos. Buscamos a maior amplitude possível, do ponto de vista de um espectro temporal, iniciando em 1885, com Félix Ferreira, até 2002, com o ensaio de Ruth Sprung Tarasantchi. Desconsideramos aqueles trabalhos monográficos (incluindo ensaios biográficos), catálogos de retrospectivas monográficas e os catálogos de coleções públicas, por entendermos que essas narrativas contribuíam pouco, do ponto de vista de uma avaliação da posição ocupada pelo artista, com relação à(s) sua(s) obra(s) no acervo da PBSA.

A consolidação da lista e a análise das obras arroladas tiveram por objetivo conhecer a repercussão e a legitimação dos artistas presentes no acervo da PBSA no nosso período de estudo, com vistas à compreensão de seu reconhecimento e visibilidade no momento de publicação dessas obras de referência. A lista é bastante esclarecedora e, após apresentá-la, elaboraremos uma breve análise.

Dos artistas brasileiros finiseculares presentes na coleção, isto é, das últimas décadas do século XIX às primeiras do século XX, somente dois são citados por Ferreira e Duque: Oscar Pereira da Silva (1865–1939) e Antonio Par-

reiras (1860–1937). Isso nos levou a minimizar a utilização dessas referências em detrimento de outras mais significativas. A maioria das referências nominais a artistas presentes na coleção está nas obras editadas até a primeira metade do século XX e já citadas.

Os ensaios elaborados para projetos curatoriais têm como pontos de partida recortes particulares. Em *A pintura brasileira no período entre 1900 e 1922*, José Roberto Teixeira Leite estabelece como premissa a intenção de

[...] esboçar um cenário, ainda que sucinto, do que foi essa pintura no final dos oitocentos e nas duas décadas inaugurais do século XX, não tanto para mais uma vez sublinhar o muito que possuía de inércia e de conformismo, mas, ao contrário, para lhe colocar em realce as ânsias renovatórias e os lampejos de modernidade que muitas vezes também acusou e que, praticamente, não tem merecido o devido destaque.⁶

O ensaio de Annateresa Fabris intitulado *Modernismo: nacionalismo e engajamento* é dedicado à questão do modernismo como efeito da tomada de consciência do Brasil por seus artistas e seu efetivo engajamento no projeto moderno-nacionalista. O de Tadeu Chiarelli, *Às margens do modernismo*, como o próprio título indica, dedica-se a mapear “[...] não apenas a produção daqueles artistas que se engajaram no seu projeto nacionalista, mas igualmente as obras daqueles que, pelas mais diversas razões, ficaram à margem de sua corrente principal”.⁷ Os dois últimos ensaios anunciados são o de Luciano Migliaccio (também elaborado como subsídio para o projeto curatorial de exposição) e o de Ruth Sprung Tarasantchi, um ensaio crítico biográfico. O *século XIX*,⁸ de Migliaccio, como indica seu título, dedica-se à produção daquele período e, dele, interessa-nos a presença de artistas que ultrapassaram os limites temporais daquele século, avançando pelo seguinte. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*, de Tarasantchi, dedica-se a analisar a produção pictórica de paisagens em São Paulo, tendo como ponto de partida a percepção da autora de que

Nas últimas décadas, os estudiosos de arte se interessaram pelo modernismo e suas inovações, porém ninguém se preocupou em conhecer o substrato do qual ele nasceu, nem contra o que ele se insurgiu. É justamente neste período que grande número de pintores paulistas viveram e produziram em São Paulo, mas hoje estão ofuscados pelo brilho dos cariocas, dos estrangeiros e dos modernistas, quando não esquecidos e relegados a plano secundário. Hoje temos de reavaliar o trabalho desses pintores e colocá-los no lugar que merecem. (TARASANTCHI, 2000, p. 23)

As referências à *História da arte no Brasil*, de 1979, à *História da pintura brasileira do século XIX*, de 1983, e à *História geral da arte no Brasil*, de 1983, serão consideradas para análise no sentido geral, sem entrar em considerações

individuais sobre os artistas citados, pelo fato de estes estarem dentro de contextos narrativos panorâmicos amplos, o que minimiza a observação individual. Assim, informamos que nos apoiaremos nesses textos de modo desigual, partindo das referências nominais aos artistas para buscar compreender como o segmento da coleção da PBSA aqui tratado é representativo do momento na arte brasileira compreendida entre o final do século XIX e as quatro primeiras décadas do século XX.

A pintura no Rio Grande do Sul é o título do artigo que Angelo Guido publicou num momento significativo para as artes plásticas no Estado, depois do Salão de Outono, de 1925.⁹ É nesse ano, no mês de novembro, que ocorrerá o Salão da Escola de Artes.¹⁰ A iniciativa de Libindo Ferrás (1877–1951) caracteriza-se pela organização e pelo estabelecimento de critérios para aceitação dos trabalhos inscritos, entre os quais que esses “[...] fossem absolutamente originais e, de preferência, que ainda não tivessem sido apresentados em outros certames ou exposições individuais” (SILVA, 2002, p. 213). No mesmo texto, Ursula Rosa da Silva transcreve trecho esclarecedor de entrevista de Libindo Ferrás sobre os critérios de aceitação dos trabalhos inscritos:

Para isto, é que haverá um Júri que recolherá desinteressadamente respeitando apenas o que não for considerado obra digna de figurar num certame artístico. Compreenderá que num ‘Salão’ que deve constituir um balanço anual da nossa produtividade artística, não é admissível que se aceitem, de mistura com o que representa um esforço, uma afirmação de arte, trabalhos de simples curiosos, sem objetivo estético nenhum.¹¹

Comentando na imprensa o resultado do Salão, alguns anos depois do acontecimento, Angelo Guido escreveu que “[...] valeu o Salão de 1925 como uma demonstração brilhante do estágio de desenvolvimento da pintura em Porto Alegre. Trabalhos de Fahrion, de Pelichek, de Oscar Boeira, e do próprio Libindo Ferraz [sic] deram àquele certame bastante relevo como expressão da cultura artística”.¹²

Seu ensaio para a *Revista do Globo*, publicado meses antes do Salão da Escola de Artes, parte de algumas considerações gerais sobre o panorama local, com ênfase no fato de a cidade possuir uma escola de artes que tem alunos de destaque, como Judith Fortes (1896–?) e Julia Felizardo (1906–?), entre outros, “[...] que pintam consideravelmente melhor do que o professor Oséas dos Santos, creio que ainda diretor da Escola de Belas Artes da Bahia”.¹³ Na sequência, ele ensaia, em pequenas notas críticas, uma avaliação daqueles artistas que ele considerava de relevo, iniciando por Pedro Weingärtner (1853–1929), ainda vivo, mas inativo (Weingärtner morreria alguns meses depois da publicação do ensaio), Libindo Ferrás, Leopoldo Gotuzzo (1887–1883), Augusto Luiz de Freitas (1868–1862), Oscar Boeira (1883–1943), Affonso Silva (1866–1945), João Fahrion (1898–1970), Sotero Cosme (1905–1978), José Rasgado e Francis Pelichek (1896–1937).

Passando aos artistas representados na coleção e suas obras, veremos como eles foram tratados pelos autores dos livros de referência. Dedicaremos maior atenção às duas publicações mais antigas – a de Angyone Costa e a de José Maria dos Reis Júnior –, exatamente pela contemporaneidade dos autores em vista do recorte temporal deste texto, o final do século XIX e as primeiras décadas de século XX.

Angyone Costa é o primeiro deles. Seu livro, de difícil classificação, intitulado *A inquietação das abelhas (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, archictetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*¹⁴ é uma obra fundada em entrevistas, no dizer do próprio autor, um “Livro de sinceridade, documento revelador da formação artística e do caráter de cada um dos artistas aqui reunidos”, esclarecendo que “[...] esse trabalho ficaria mutilado se apresentasse, desfigurado em sua essência, qualquer dos conceitos emitidos na série de entrevistas que publicamos na imprensa diária dessa capital”.

Não tendo a intenção de ser um estudo crítico, Costa, entretanto, ensaia uma organização da arte brasileira do período em três gerações distintas: os fundadores ou mestres, como Pedro Américo (1843–1905), Victor Meirelles (1832–1903), Almeida Júnior (1850–1899), Aurélio de Figueiredo (1854–1916); aqueles que são objeto da obra, tantos aqueles com carreiras iniciadas ainda no século XIX, como Henrique Bernardelli (1858–1936), Rodolfo Amoedo (1857–1941), Eliseu Visconti (1866–1944) e Antonio Parreiras (1860–1937), assim como os do século XX, como Henrique Cavalleiro (1892–1975), Lucílio de Albuquerque (1877–1939), Pedro Bruno (1888–1949), Hélios Seelinger (1878–1965) e Pinto do Couto (1888–1945). Finalmente, ele indica uma terceira geração, de artistas jovens e em início de carreira, aos quais dedica apenas referências, como Manoel Constantino (1899–1976), Guttmann Bicho (1888–1955), Oswaldo Teixeira (1905–1974), Dakir Parreiras (1893–1967), Leopoldo Gotuzzo, Annibal Mattos (1886–1969), Armando Vianna (1897–1991) e Jordão de Oliveira (1900–1980).

A par dessa classificação, ele não se furta, entretanto, a comentar a atuação do seu grupo de celebridades do século anterior, avaliando suas atuações em crítica contundente:

Desse notável grupo de pintores vivos da velha geração brasileira, é possível tentar, numa síntese, o quadro comparativo seguinte: Rodolfo Amoedo é a decadência; Pedro Alexandrino, banalizou-se; Bernardelli e Parreiras, pararam; Visconti, o mais avançado de todos, [...] se atira a uma luta formidável, para não desmerecer das conquistas de poucos anos atrás. Este conceito poderá ser atacado pela rudeza com que o seu autor o divulga; mas não tem a intenção de deprimir a nenhum dos grandes mestres [...]. (COSTA, 1917, p. 15)

A inquietação das abelhas é, portanto, uma obra híbrida de ensaio crítico, notícia biográfica e notas mundanas, tendo por tema os artistas atuantes nas

primeiras décadas do século XX, tratados num tom a um só tempo admirativo e laudatório. Nela Angyone Costa informa sobre o início das carreiras, as dificuldades, a recepção da produção junto à crítica e ao público e, principalmente, sobre a celebridade alcançada. Na introdução, o autor explica sua proposta e o teor de sua obra, escrevendo:

Este livro vale, justamente, como demonstração das ideias que ventila, e pela expressão individual que, cada um dos nossos artistas, reproduz. É um honesto e exato documento das tendências contemporâneas da arte no Brasil. Aqui falam os consagrados pintores, que continuam a obra de Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior, Aurélio de Figueiredo. Há a controvérsia, as paixões, o *élan* da luta que marca as individualidades de Bernardelli, Amoedo, Visconti, Parreiras, Eduardo de Sá. Também as suas páginas refletem o pensamento íntimo, por vezes desabusado, dos artistas mais novos. Encontra-se, nos capítulos a seguir, o grito de revolta, a amargura dos incompreendidos, dos que lutam com a aspereza do meio e forçam, a golpes de talento, as portas da notoriedade. E há, igualmente, a opinião moderada dos artistas mais moços, vigorosos, combativos, como o Sr. Henrique Cavalleiro, todos dando ao debate uma intensa vida bastante a justificar a publicação, em volume, das entrevistas a seguir. É a inquietação das abelhas... (COSTA, 1927, p.11)

Entre os artistas que têm obras na PBSA, são entrevistados e/ou citados Manoel Ferreira Castro Filho, Manoel Constantino, Paulo Gagárin (1885–1980), Dakir Parreiras, Haydéa Santiago (1896–1980), Manoel Santiago (1897–1987), Armando Vianna, Leopoldo Gotuzzo, Oswaldo Teixeira, Pedro Bruno, Hélios Seelinger, Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Pinto do Couto e Antonio Parreiras.

Escrevendo sobre Antonio Parreiras, Costa enfatiza o aspecto dispersivo da obra do artista, ao mesmo tempo em que defende sua fidelidade ao gênero paisagem, que ele considera como o mais bem-sucedido em seu trabalho:

Este estimado artista, na luta permanente em que vive, não quer desaparecer do tablado, legando somente ao país o nome de paisagista. [...] E vai daí pinta a figura, pinta a tela histórica, pinta o nu. Não é possível afirmar que seja, em nenhum desses gêneros, um pintor positivamente medíocre. Entretanto, [...] Parreiras deveria conservar-se paisagista e animalista, gêneros nos quais seu talento pictural se expande e atinge grandes alturas, jamais excedidas e poucas vezes igualadas, na pintura brasileira. [...] Nem todo artista pode sentir o jogo das figuras nos grandes quadros de composição e de história. Para que revestir Tiradentes de punhos e pafos de renda, numa evidente deturpação da cena, da verdade e da narrativa? (COSTA, 1927, p. 13–14)

Sobre o escultor português Pinto do Couto, diz que é o “autor de uma série de pequenos e admiráveis trabalhos [...] que lhe asseguram um lugar na escultura brasileira do momento” (COSTA, 1927, p. 17). Em Lucílio de Albuquerque, destaca seu caráter inovador, afirmando:

[...] é justo reconhecer que a sua maneira inicial [de pintar], antes de partir para a Europa, geralmente não agradava. [...] Mais tarde, ao contato do impressionismo, que o artista foi encontrar no seu apogeu na França, Lucílio de Albuquerque transforma-se. A sua arte se alegra, enroupa-se de novos tons, a sua conquista de ar livre é perfeita. Faz-se, mesmo, o introdutor da nova escola no Brasil. (COSTA, 1927, p. 17)

A Seelinger ele não poupa elogios, destacando que “[...] entre os artistas brasileiros da segunda geração, o Sr. Hélios Seelinger é dos mais interessantes, pela curiosa organização do seu espírito e forte, ardente, imaginação criadora” (COSTA, 1927, p. 157), enfatizando, ainda, que “[...] é, em nossa pintura, um caso à parte, dentro das tendências místicas da influência germânica de sua arte. Há muito de encantador na sua pintura e uma diretriz de que não se afasta imprime caráter pessoal aos seus trabalhos” (COSTA, 1927, p. 19). No depoimento de Pedro Bruno, o destaque é dado à sua formação na Itália e à atenção que o artista dedica aos pintores da “[...] moderna arte italiana, onde há poderosos mestres que muito podem ensinar. Atualmente [1927...], são fortes pintores modernos, na Itália, Spadino, Carena, Alciati, Gaudenzi, Ettore Tinto, Sartorio, considerados dos maiores decoradores da península” (COSTA, 1927, p. 108).

A *História da pintura no Brasil*, de José Maria dos Reis Júnior,¹⁵ é, como diz seu título, uma narrativa metódica e criteriosamente organizada sobre a pintura no Brasil. Seu autor relata as experiências pictóricas no Brasil, desde o século XVII, passando pelo século XVIII, chegando ao século XIX, quando analisa a produção por segmentos, chegando finalmente ao que ele chama de “Apogeu”, que corresponde ao final do reinado de D. Pedro II. Neste, é feita referência à obra de Pedro Weingärtner, o único representante do período na PBSA.¹⁶ O autor escreve que “[...] foi pintor de gênero: tem observação justa, desenho correto e colorido seguro” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 220). No segmento intitulado “A República”, Reis Júnior introduz considerações sobre a mudança de mentalidade advinda com a reforma política, esclarecendo que “[...] a inteligência brasileira liberta-se da ascendência palaciana que a orienta através do prestígio do Imperador e do respeito com que o seu gesto e suas ideias eram acatados e as artes expandem-se num sentido individualista [...]” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 245). Considera a perda do prestígio da Escola Nacional de Belas Artes, escrevendo que esta “[...] não compreende a transformação ideológica operada, não acompanha a evolução do espírito brasileiro, nem reflete a inquietação da nossa alma. E, à medida que esta se precisa, mais se lhe vai distanciando” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 245). A par da constatação da diminuição do prestígio da instituição e de seus modelos, o autor enfatiza, no mesmo segmento de seu texto, a ampliação do espectro de interesse



DIMITRI ISMAILOVITCH (1892–1976)

Religio, Ars, Scientia, 1939 | Óleo sobre tela, 65,5 × 82 cm

pelas artes, saindo do universo restrito da antiga Corte para todo o País, considerando como prova a criação de liceus de artes e ofícios e de escolas de artes em diversos estados, além do desenvolvimento material, da difusão e do intercâmbio de novas ideias.

Como representantes desse novo tempo, ele lista as experiências individuais de Pedro Alexandrino, Antonio Parreiras e Eliseu Visconti. Considera-as como precursoras da inquietação intelectual que afetará todo o País, como consequência da guerra de 1914 a 1918, culminando na Semana de Arte Moderna de 1922. Considera o autor que “[...] a característica dominante da pintura durante a República é o seu feitiço individualista, o que torna sobremodo difícil senão impossível o agrupamento dos pintores por escolas ou tendências” (REIS JÚNIOR, 1944, p.245). É neste momento de sua obra que ele separa os artistas em dois grupos: os mortos à época da edição do texto, que ele analisa, e os vivos, dos quais dará somente notas biográficas, prescindindo de análises e julgamentos.

O primeiro grupo de artistas citados por Reis Júnior, com representação na coleção da PBSA, começa com João Batista da Costa, paisagista fluminense, “[...] que seria o primeiro dos pintores brasileiros a compreender e a fixar a arquitetura de nossa natureza” (REIS JÚNIOR, 1944, p.245). Sobre Antonio Parreiras, ele enfatiza o caráter dinâmico e operoso do artista. As considerações sobre sua obra variam do elogio sincero ao paisagista à restrição comedida ao pintor de nus. Acerca do pintor de história, sua reserva se manifesta claramente ao escrever que “[...] suas composições históricas são geralmente ambientadas e se, em algumas, há certo exagero anedótico ou o desenho claudica e o arabesco é descuidado, outros há com poder evocativo” (REIS JÚNIOR, 1944, p.264). A propósito de Eugênio Latour (1874–1942), considera-o “[...] um pintor de recursos, embora sua obra não se distinga por uma personalidade acentuada, trai uma inteligência cultivada, sensibilidade educada e certa elegância, que



BARBASÁN LAGUERUELA (1864–1924)
Crepúsculo, 1903 | Óleo sobre tela, 24 × 35 cm



MIRO GASPARELLO (1891–1916)
Face, sem data | Sanguínea sobre cartão, 56 × 50 cm

recorda sua ascendência francesa” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 245). De Lucílio de Albuquerque, diz que “[...] é na paisagem que a sua personalidade alcança maior fixação: aqui, não é somente o efeito impressionista dos aspectos que interessa. Elas [as paisagens] atestam uma etapa evolutiva de sua arte; [...] o objetivo de construir com solidez e de estabelecer os planos com precisão consegue um conjunto plástico harmônico capaz de, por si só, manter a emoção” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 264).

O capítulo dedicado aos pintores vivos tem a exceção de Eliseu Visconti (não representado na coleção da PBSA), que recebe destacada e merecida atenção. Os demais são contemplados com reproduções de suas obras e uma nota biográfica ao final do volume. Desse grupo, dos quais temos obras, participam Diógenes Campos Ayres (1881–1944), Giuseppe Pressinto¹⁷ (1881–1965) [sic], Cimbeline de Freitas, Leopoldo Gotuzzo, Pedro Bruno, Manoel Constantino, Henrique Cavalleiro, Dimitri Ismailovitch (1892–1976)¹⁸, Manuel Santiago, Theodoro de Bona (1904–1990), Jordão de Oliveira, Gastão Worms (1905–1967), Ado Malagoli (1906–1994), Osvaldo Teixeira, Haydéa Santiago¹⁹, José Pancetti (1902–1958). Os demais, com biografias, mas sem reproduções, são Augusto Luiz de Freitas, Hélio Seelinger, Manuel Pereira Madruga Filho (1882–1951), Paulo Gagárin, Galdino Guttman Bicho, Aníbal Pinto de Matos (1889–1969), Armando Martins Viana (1897–1991), João Fahrion, Cadmo Fausto de Souza (1901–1983), Hilda Campofiorito (1901–1997), Lívio Abramo (1903–1992), Manoel Ferreira de Castro Filho e Angelo Guido (1893–1969).

As obras de Costa e Reis Júnior retratam um período particular da arte brasileira, com olhares diferenciados, mas com acuidade e dedicação à tarefa de mapear aqueles que eles consideravam os mais representativos artistas de sua época. Observamos que, no geral, praticamente todos os grandes nomes do modernismo brasileiro estão presentes nos dois livros. Em que pese as escolhas bastante pessoais de Angyone Costa terem, evidentemente, sido determinadas pelo



ALFREDO NORFINI (1867–1938)
Morro, 1918 | Aquarela sobre papel, 35,5 × 51,5 cm



JESUS MARIA CORONA (1871–1938)
Auto-busto, 1915 | Escultura em gesso, 57 × 47 × 35 cm

prestígio e pela repercussão dentro do contexto carioca, ainda fortemente influenciado pelo espírito da *Belle Époque*. As escolhas de Reis Júnior, determinadas pelo perfil panorâmico de sua obra nos segmentos até a República, praticamente não deixam de fora qualquer nome de maior repercussão e, no que diz respeito à contemporaneidade, praticamente incluem todos os que atuavam naquele momento, com as naturais exceções.²⁰

Dos artistas locais destacados por Angelo Guido em seus textos, a PBSA contava, no período do nosso recorte temporal, com as seguintes obras: duas paisagens de Pedro Weingärtner, respectivamente *Maricás* (1911) e *Solidão* (contemporaneamente conhecida com *Garças*, de 1913); três obras de Libindo Ferrás, *Nuvens de estio* (1917), *Medas* (1921) e *Altos da serra (Inverno)*²¹, de 1922; de Leopoldo Gotuzzo, além da *Gitana* (1916), a premiada *A écharpe rosa* (1939); de Augusto Luiz de Freitas, integram a coleção a *Sáida da missa* (sem data) e o *Retrato de menino*, sem data; de João Fahrion, a *Praça da Alfândega* (1924); de Francis Pelichek, o seu *Autorretrato* (sem data), o *Retrato de Olintho de Oliveira* (1927) e o *Interior com fogão* (1926); de Judith Fortes, o *Estudo de cigana* (cerca de 1928), adquirida na mostra da Escola de Artes, em 1928²²; e, finalmente, conforme o catálogo do Salão de Belas Artes (1929), de Oscar Boeira, o pastel intitulado *Milagre das rosas – Santa Elisabeth* (cerca de 1929).

AS AQUISIÇÕES: COMPRAS E PREMIADOS NOS SALÕES

A segunda instância de legitimação, após a literatura do período, é a presença nos salões de arte e suas premiações, que trataremos a partir de agora. Inicialmente, o processo de aquisição sistemática de obras, em exposições locais, deu-se, de maneira relativamente regular, desde o início da coleção, por volta de 1910, até o final dos anos 1930, como podemos comprovar ao compararmos as



HANS PAAP (1894–1966)
Ilha de Guararapes – Santos, 1928
 Óleo sobre tela, 52 × 63 cm



LIBINDO FERRÁS (1877– 1951)
Carreteiro, sem data
 Óleo sobre tela, 40 × 60 cm

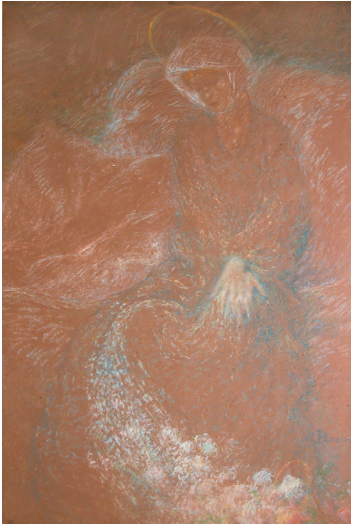
datas das obras com suas inscrições nas listas de obras da coleção. De artistas desse período inicial, do final do século XIX e dos primeiros anos do século XX, são notáveis o *Crepúsculo* (1903), de Mariano Barbasán Lagueruela (1864–1924); o *Autobusto* (1915), de Jesus Maria Corona (1871–1938); e a bela *Face* (1916), desenho à sanguínea de Miro da Gasparello (1891–1916). Na sequência, temos também os casos de *Luz e sombra* (1925), de Galdino Guttmann Bicho,²³ e *Dernière lueur* (1914), de Dakir Parreiras (SANMARTIN, 1969, p.100). Em 1926, são adquiridas a *Preta da Bahia* (1925), de Gastão Worms (SANMARTIN, 1969, p.111, registra-se que a exposição é “pura arte moderna”), e *Morro* (1918), de Alfredo Norfini (1867–1944). Provavelmente, a *Maternidade* (sem data), de Pedro Bruno, tenha sido adquirida na exposição do artista na Casa Jamardo, em 1927 (SANMARTIN, 1969, p.126). Essas listas, que só chamamos de inventários por sua natureza primeira, não por sua intencionalidade, foram elaboradas sucessivamente em 1912, 1913, 1918, 1919 e 1920, como parte dos relatórios administrativos da instituição.²⁴ O de 1922 é o que mais se aproxima de um inventário de fato, pois lista as obras, informa seus títulos e seus autores e, por vezes, registra o valor pago. O mesmo relatório acrescenta ainda informações sobre a origem da obra e suas características. A outra lista, editada em 1954, intitulada de *Coleção de obras de arte – Catálogo provisório*,²⁵ apresenta a relação das 101 obras da coleção, com entrada pelo sobrenome do autor, seguido do título, da técnica e da data.

Se a inexistência de um registro de entrada das obras no inventário da coleção, pelo menos a partir dos anos 1930, impede-nos de seguir, passo a passo, a constituição do acervo, os catálogos dos salões, em contrapartida, fornecem-nos um retrato bastante detalhado das aquisições da PBSA até os anos 1970.

A extensa tradição dos salões de artes no Rio Grande do Sul se inicia ainda no final do século XIX, ligada às grandes exposições comerciais, “[...] onde a arte é agregada como um acessório, com referência secundária, incidental” (KRAWCZYK,



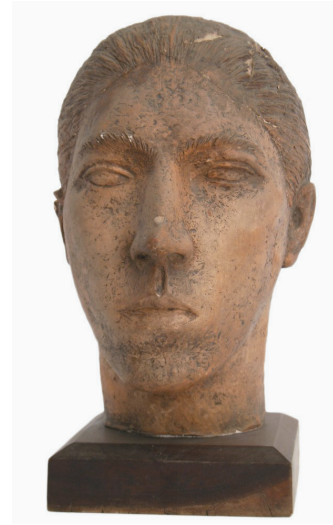
Catálogo do Salão da
 Escola de Artes, 1928 | AHIA



OSCAR BOEIRA (1883–1943)
Lenda das rosas (Sta. Elisabeth), sem data
Pastel sobre papel, 102 × 70 cm



POLYCARPO DI PRIMIO (1873–1933)
O menino e a ave, sem data
Óleo sobre tela, 80 × 67 cm



JOAQUIM LOPES FIGUEIRA JÚNIOR
(1904–1943) | *Cabeça do poeta
Rossini Guarnieri*, 1939
Escultura em terracota, 32 × 20 × 29 cm

1997, p.18). A sequência desses eventos inicia-se em 1875, com a Exposição Comercial e Industrial, e vai se repetir em 1881, com a segunda das mostras de artes plásticas local. A próxima mostra dar-se-á somente em 1901, já em plena República. A participação dos artistas locais, profissionais ou amadores, aumenta gradativamente ao longo dos anos: 19 expositores em 1875, 46 em 1881 e, em 1901, eles chegam a uma centena (KRAWCZYK, 1997, p.21). Índice seguro do interesse local, somente em 1903, efetivamente, ocorrerá um salão exclusivo, com a Mostra Grupal de Artes Plásticas, promovida pela *Gazeta do Commercio* (KRAWCZYK, 1997, p.22).

A ausência de continuidade desses eventos durará por volta de 20 anos, quando é organizado o Salão de Outono, em 1925. Evento de referência na história local das artes plásticas, esse salão terá a coordenação do chamado “Grupo dos Treze”, conjunto de artistas e amadores das artes plásticas locais. Participaram desse salão tanto artistas jovens como consagrados e é digno de nota que, tanto do grupo de organizadores, quanto do grupo de artistas expositores, diversos deles tinham vínculos com o Instituto de Belas Artes: os professores Libindo Ferrás, Fábio de Barros, Augusto Luiz de Freitas e Francis Pelichek. Oscar Boeira tinha sido professor e o seriam, no futuro, João Fahrion, José Lutzenberger e a ex-aluna Judith Fortes.²⁶ Apesar de prever sua continuidade, o Salão de Outono não foi adiante, e somente em 1929 aconteceria o Salão da Escola de Artes, promovido pelo IBA e organizado por Libindo Ferrás, com o apoio financeiro da Presidência do Estado e da Intendência de Porto Alegre (KRAWCZYK, 1997, p.36). Esse salão dará início à longa e irregular sequência de mostras organizadas pela instituição, que se prolongará até os anos 1970.²⁷

Se, do Salão de 1929, temos somente o registro da aquisição da pintura *Carreteiro* (sem data), do próprio Libindo Ferrás,²⁸ do I Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, realizado em 1939, foram incorporadas as três pinturas que receberam os prêmios de aquisição: *A écharpe rosa* (1939), de Leopoldo Gotuzzo; *Paraguassu*



ARMANDO VIANNA (1897–1992)
Paraguassu, 1936 | Óleo sobre tela, 113 x 159 cm



MANOEL CONSTANTINO (1899–1976)
Natureza-morta, 1939 | Óleo sobre tela, 75 x 95 cm

(1936), de Armando Martins Vianna; e o *Passeio matinal* (1939), de Manoel Santiago. Do II Salão, realizado em 1940, foram incorporadas os três prêmios oferecidos pelo IBA, *Religio, Ars, Scientia* (1939), de Dimitri Ismailovitch; *Tarde nas docas de Porto Alegre* (1940), de Angelo Guido; e *Vendedores de laranjas – Navegantes* (sem data), de Luiz Maristany de Trias. Dos onze prêmios oferecidos pela Prefeitura de Porto Alegre, nove foram incorporados à coleção: *Natureza-morta com cebolas* (1940), de Oswaldo Teixeira; *Casa de caboclo* (1939), de Paulo Gagárin; *Natureza-morta* (1939), de Manoel Constantino; *As rosas* (1940), de Manoel Madruga; *Paisagem (Teresópolis)* (sem data), de Henrique Cavalleiro; *Flores* (1934), de Haydéa Santiago; *Nu acadêmico* (1932), de Theodoro de Bona; *Dança pagã* (1938), de Pedro Bruno; e *Carlos Gomes* (1940), de João Faria Viana.

A observação direta dessas obras nos informa que são: [1] na sua quase totalidade, pinturas a óleo sobre tela; [2] são todas figurativas; [3] atendem ao que se convencionou chamar de pinturas bem feitas, isto é, excedem em apuro técnico e conhecimento pictórico; [4] mais do que figurativas, são realistas. Flavio Krawczyk, em sua Dissertação de Mestrado citada, afirma que, sendo o IBA “[...] uma instituição do próprio sistema das artes plásticas, [ele] gerencia os procedimentos, através do salão, para avaliar a produção realizada na cidade” (KRAWCZYK, 1997, p.150). Isso significa que os salões da instituição destacavam valores estáveis, tais como a valorização da pintura como a técnica por excelência das artes, a figuração ou o realismo como linguagem acadêmica (no sentido escolar do termo) e o domínio técnico como o ápice do fazer artístico. A isso podemos agregar outro valor, o bom gosto, isto é, obras que evitassem desconforto visual e/ou moral, como bem declara Aldo Obino (1913–2007) ao manifestar-se contrário à presença de “[...] alguns nus artísticos sensuais que empanam a visão das famílias” expostos no I Salão de Belas Artes.²⁹

Continuando a análise dos premiados nos salões de 1939 e 1940, a observação dos gêneros praticados nos dá o seguinte resultado: três nus (Leopol-



JORDÃO OLIVEIRA (1900–1980)
Ilha do Governador, 1940 | Óleo sobre tela, 59 × 92 cm



JOÃO TURIN (1878–1949)
Tigre, sem data | Bronze, 20 × 50 × 18 cm

do Gotuzzo, Armando Martins Vianna e Theodoro de Bona), cinco paisagens (Manoel Santiago, Angelo Guido, Luiz Maristany de Trias, Paulo Gagárin e Henrique Cavalleiro), quatro naturezas-mortas (Oswaldo Teixeira, Manoel Constantino, Manoel Madruga e Haydêa Santiago), dois retratos (Dimitri Ismailovitch e João Faria Vianna) e uma tela de difícil enquadramento (paisagem, cena pastoril?), de Pedro Bruno. Constatamos a predominância de gêneros “agradáveis” – paisagens e naturezas-mortas –, ao gosto da classe consumidora de arte daquele momento. Os nus não chegam a incomodar: o de Gotuzzo é pudico, o de Armando Martins Vianna é legitimado pelo entrecho literário que lhe deu origem e, finalmente, o de Theodoro De Bona, ironicamente legitimado pelo título incongruente de *Nu acadêmico*, é acadêmico só no título e, certamente, pela excelência da composição e do esboço. De resto, ele é francamente moderno, no arrojo da composição, no colorido inusual, na sua luz quase ofuscante. Seu realismo, que poderia colocá-lo no rol dos acadêmicos, é “[...] um realismo despido de qualquer ranço acadêmico, mas fortemente vincado pelos valores estéticos da grande tradição da pintura europeia” (CHIARELLI, 1998, p. 91), isto é, valores do modernismo que, “[...] nascido num período de declínio das vanguardas estéticas do início do século, [...] constitui-se imbuído de um desejo de ser um movimento inovador, de vanguarda, porém dentro do contexto da volta à ordem, o outro lado da modernidade deste século” (CHIARELLI, 1998, p. 84).

Ainda nesse espírito modernista, propugnado por Chiarelli, a PBSA adquirirá, por intermédio dos seus salões do período, obras significativas de Hans Paap (*Ilha de Guararapes, Santos, 1928*), de Fernando Godoy (*Retrato de Benito Castañeda, 1930*), de Polycarpo di Primio (*O menino e a ave*), de Joaquim Lopes Figueira Júnior (*Cabeça do poeta Rossini Guarnieri, 1939*), do escultor paranaense João Turin (*Tigre*), de Manuel Pereira Madruga Filho (*As rosas, 1940*) e de Guiomar Fagundes (*Rosas brancas em vaso*).



MANUEL PEREIRA MADRUGA (1872–1951)

As rosas, 1940

Óleo sobre tela, 48 × 38 cm



GUIOMAR FAGUNDES (1896–1975)

Rosas brancas em vaso, sem data

Óleo sobre tela, 52 × 41,5 cm

À GUISA DE CONCLUSÃO

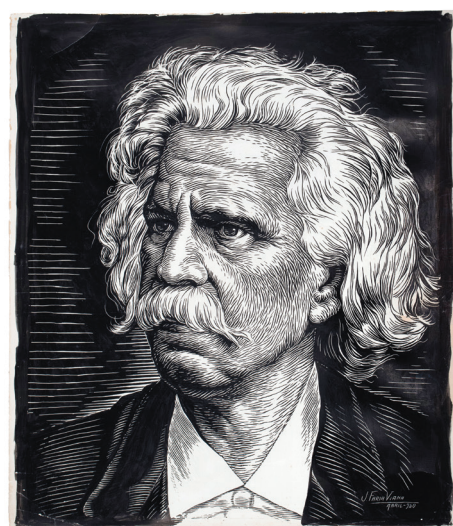
Retomamos aqui alguns comentários sobre os dois critérios adotados para a análise e a compreensão da coleção da PBSA, a saber: primeiro, a presença de referências sobre os artistas representados na coleção na literatura produzida, principalmente, no período do recorte temporal e, segundo, as premiações nos salões de arte locais. Se, a partir da segunda metade do século XX, conforme já afirmamos, as referências a esse grupo de artistas vai rareando, isso se deve a uma série complexa de fatores, entre os quais destacamos a reduzida produção bibliográfica sobre a arte feita no Brasil nesse período, a preferência sabida, principalmente a partir dos anos 1950, pelos estudos da produção dita modernista e seus representantes e, fato de grande relevância, a ausência de instâncias de formação, como cursos de História da Arte, o que causou uma defasagem entre a existência de uma numerosa produção, sua presença nos acervos públicos e seu necessário conhecimento e difusão.

As referências bibliográficas, produzidas a partir da década de 1980, refletem esses fatos: as obras de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel (1979), Quirino Campofiorito (1983) e de Walter Zanini (1983) dão referências escassas sobre a grande maioria dos artistas que tiveram destaque oficial nesse período. Outros ensaios para exposições, como os de José Roberto Teixeira Leite, Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli (todos de 1994) e Luciano Migliaccio (2000), abrem um pouco as cortinas do passado e indicam que a produção do período não estava restrita a alguns poucos nomes do panteão modernista. A última referência temporal é o ensaio de Ruth Sprung Tarasantchi (2002), que tem um espectro mais amplo devido ao seu recorte geográfico, abrindo uma trincheira importante para o conhecimento da produção do período.

Se observarmos a produção catalogada no acervo da PBSA, a partir da repercussão institucionalizada em publicações, mormente, repetimos, aquela



LEOPOLDO GOTUZZO (1887–1983)
Menino, 1943 | Sanguínea e pastel branco
sobre papel, 48 × 36 cm



JOÃO FARIA VIANA (1905–1975)
Carlos Gomes, 1940
Nanquim sobre papel, 73,6 × 53 cm

coetânea das obras, veremos a evidente importância da coleção. Ela é composta, na sua grande maioria, de obras contemporâneas, de artistas de reconhecida qualidade. Isso indica que a coleção era, a despeito dos nossos critérios contemporâneos de vanguarda e retaguarda, uma coleção que supria o Rio Grande do Sul com arte atual de qualidade.

Parte considerável da aquisição dessas obras é o resultado das premiações nos salões locais, instâncias que, olhadas à distância, parecem-nos retrógradas e mesmo conformistas, face aos critérios adotados para julgamento e premiação. Isso, entretanto, não pode ser caracterizado como um processo reacionário e atrasado; ao contrário, as obras premiadas são o que havia de mais reconhecido e legitimado no País. Reafirmamos aqui que a produção legitimada e adquirida supria a coleção, e os públicos locais, de obras de valor e qualidade.

Quanto aos outros critérios, não nos cabe criticá-los. Analisando a coleção, hoje, temos condições de aprender muito a propósito das artes plásticas do período no Brasil: sobre seus produtores, seus ensaístas, seus públicos. De que modo elas podem refletir e discutem paradigmas da arte brasileira e ainda como elas refletem a perspectiva ideológica da comunidade produtora de arte do Instituto de Artes e de seus públicos é o resultado de ser, rigorosamente falando, uma coleção de arte contemporânea.

NOTAS

- 1 No ano de 2013, foi efetuado o diagnóstico da coleção de esculturas e de parte da coleção de pinturas por Caroline Peixoto Pires, acadêmica do Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis (UFPel), durante seu estágio obrigatório realizado junto à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no período de 2 set. 2013 a 11 out. 2013, sob a supervisão da professora Silvana Bojanoski.
- 2 Durante os últimos anos, as obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo foram conservadas e restauradas pela professora Lenora Rosenfield, que exerceu a função de Coordenadora do Setor de Restauro do Acervo Artístico até 2013, ano de seu afastamento das atividades. Por ocasião da exposição *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nos 80 Anos da UFRGS* (2014), foi necessário retomar o trabalho, com a contratação de profissionais externos à Universidade. A inexistência de um corpo técnico de conservadores e restauradores na Pinacoteca inviabiliza a prática cotidiana da conservação e do restauro das obras da coleção.
- 3 A partir daqui, sempre que nos referirmos à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, usaremos a abreviatura PBSA.
- 4 Faziam parte da lista inicial os textos de Laudelino Freire (*Um século de Pintura no Brasil*, 1916) e de Carlos Rubens (*Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, 1944), obras que, infelizmente, não conseguimos localizar nas bibliotecas públicas e privadas locais.
- 5 Ver: [1] As artes plásticas no Rio Grande do Sul. In: *PORTO ALEGRE: Biografia de uma cidade*. Porto Alegre: Tipografia Centro, 1940. [2] As atividades plásticas no Rio Grande do Sul. In: *Rio Grande do Sul: Imagem da Terra Gaúcha*. Porto Alegre: Tipografia Centro, 1943. [3] A pintura no Rio Grande do Sul. *Revista do Globo*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 20 jan. 1929, n.2, p.13–15.
- 6 A pintura brasileira no período entre 1900 e 1922. In: BIENAL BRASIL SÉCULO XX. Néelson Aguillar (Org.), 1994. p. 24.
- 7 Idem, 1994, p.84.
- 8 *Mostra do redescobrimento*. Catálogos da exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- 9 A pintura no Rio Grande do Sul. *Revista do Globo*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 20 jan. 1929, n.2, p.13–15.
- 10 O Salão da Escola de Artes realizou-se em novembro de 1929, conforme dados do catálogo.
- 11 Salão da Escola de Artes. *Diário de Notícias*, 19 set. 1929, p. 16, apud SILVA, 2002, p.213–214.
- 12 GUIDO, Angelo. Exposições coletivas de arte em Porto Alegre. In: *Diário de Notícias*, 5 nov. 1940, Suplemento, p. 10, apud SILVA, 2002, p. 216.
- 13 GUIDO, 1929, apud SILVA, 2002, p. 192.
- 14 Angyone Costa (Natal, RN, 1888 – Rio de Janeiro, RJ, 1954) é autor de trabalhos nas áreas de Arqueologia e Antropologia: *Introdução à arqueologia brasileira – etnografia e história* (1934), *Migrações e cultura indígena* (1939) e *Fragments da cerâmica brasileira* (1987), este último como colaborador, todos publicados na Coleção Brasileira. *A inquietação das abelhas*, publicado em 1927, no Rio de Janeiro, pela Editora Pimenta de Mello & CIA, é seu trabalho de maior repercussão, com um número expressivo de citações nos estudos sobre a produção artística brasileira das primeiras décadas do século XX. Disponível em: <<http://jornaldehoje.com.br/angyone-costa-vicente-serejo/>> e <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/autores/170/Angyone-Costa>>. Acesso em 12 out. 2014.
- 15 José Maria dos Reis Júnior (Uberaba, MG, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1985). Crítico de arte, historiador, escritor, pintor, vitralista, professor e jornalista. Sua *História da pintura no Brasil* reúne amplo material informativo e fontes de pesquisa, desde o período colonial até a década de 1940, apresentando dados biográficos dos artistas e comentários acerca das principais obras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24325/Reis-Junior>>. Acesso em 14 out. 2014.
- 16 Há o registro de uma obra de Oscar Pereira da Silva nos inventários anteriores a 1970, mas sem correspondência nos inventários após os anos 1990.
- 17 Também identificado como José Perissinotto.
- 18 Reis Júnior grafa o nome do artista como “Demétrio” e também “Dmitri” Ismailovitch.
- 19 Mantivemos o nome com a grafia original.
- 20 Como, por exemplo, os nomes de Ismael Nery (1900–1934), Vicente do Rego Monteiro (1899–1970) e Cícero Dias (1907–2003). Nery faleceu cedo, Dias e Monteiro viviam na Europa e, hoje sabemos, todos tiveram suas trajetórias reconhecidas e consagradas tardiamente. Parte considerável da reputação desses artistas iniciou-se nos anos 1960, resultado de estudos sobre a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, sua repercussão nacional e sua reputação de evento de vanguarda.
- 21 Muitas dessas obras tiveram seus títulos originais alterados ao longo dos anos pelas diversas administrações da PBSA. Para a edição deste catálogo, recuperamos aqueles que foram possíveis e são esses os que agora estão catalogados.
- 22 Cf. SILVA, 2002, p. 212, nota 421.
- 23 Olyntho Sanmartin informa que “O artista deixou inúmeras telas em Porto Alegre e executou retratos de Zeferino Brasil, Renato Costa, Ernesto Pellanda, Augusto de Carvalho, Athos Damasceno Ferreira, José Pessoa de Mello, De Souza Jr., Afonso Silva e Raimundo Pereira” (SANMARTIN, 1969, p. 98–100). Outra tela do artista encontra-se na Pinacoteca Aldo Locatelli, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
- 24 Conforme inventariado por Adriana Bolzan em sua monografia intitulada *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: um pouco de sua história* (UFRGS, 2011), essas listas apresentam mutações nos títulos de muitas obras, o que causou problemas de identificação, certificação e, mesmo, de obras consideradas desaparecidas, o que tentamos corrigir e

minimizar neste catálogo, conforme já informamos sobre os títulos de muitas delas.

- 25 Documento disponível nos arquivos da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.
- 26 Importante registrar a presença de Olympio Olintho de Oliveira, um dos fundadores do Instituto Livre de Belas Artes, como jurado do salão de 1901, conforme nos informa Krawczyk (1997, p. 24).
- 27 Os salões ocorreram, em diversas fases e com denominações diferentes, em 1939, 1940, 1943, 1953, 1954, 1955, 1956, 1958, 1962, 1970, 1973, 1975 e 1977 (KRAWCZYK, 1997, p.151).
- 28 Como a obra não tem assinatura, somente em 2014 sua autoria foi comprovada, com a localização do catálogo da mostra, no qual ela está reproduzida em página de destaque.
- 29 Frase de Aldo Obino, comentando o salão de 1939, citado em KRAWCZYK, 1997, p. 152, nota 7.